

# ESTÉTICA E INDUSTRIA CULTURAL DERIVAS MECANICISTAS DE LA ILUSTRACIÓN MAYORITARIA

**Aitor Aurrekoetxea Jiménez**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social

## Resumen

Este artículo está dedicado a las reflexiones que T. W. Adorno realiza a mediados del siglo pasado entorno a la industria cultural en la sociedad capitalista y sus nuevas implicaciones en la trama moderna. En esencia, se propone una revisión actualizada de la mirada del pensador alemán sobre las cuestiones relativas a la cultura para en última instancia poner en solfa su deriva mecanicista y mercantil.

*Palabras-clave:* ADORNO; THEODOR W.; ESTÉTICA; INDUSTRIA CULTURAL; MECANICISTA; MERCANTILIZACIÓN

## Abstract

This article is about T.W. Adorno's thoughts elaborated in the mid 20th Century dealing with the industry of culture and its implications in the modern world. Essentially, the intention is to articulate an updated view of the German intellectual about certain subject matters related to culture in the capitalist society, and ultimately boldly criticize its mechanistic and corporate degradation.

*Keywords:* ADORNO; THEODOR W.; AESTHETICS; INDUSTRY OF CULTURE; MECHANICIST; CORPORATE DEGRADATION

.....  
Aurrekoetxea Jiménez, Aitor. 2014. Estética e industria cultural: derivas mecanicistas de la ilustración mayoritaria. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (2) (December): 35-49

*La grandeza desmesurada de la naturaleza determina en el hombre la conciencia de su insuficiencia para apreciarla mediante los sentidos.*

I. Kant



T. W. Adorno

*La Ilustración como engaño de masas* reza el subtítulo que acompaña al texto que T. W. Adorno (1903-1969) y Max Horkheimer (1895-1973) dedican a la industria cultural en su obra *Dialéctica de la ilustración*<sup>1</sup>. En este trabajo Adorno nos presenta su sombría visión respecto a la evolución de la cultura y sus implicaciones estéticas, sociales y políticas en la era de la reproducción técnica, por utilizar la celebrada expresión de su compañero y amigo W. Benjamín (1892-1940).

Como es sabido, la industria cultural constituye uno de los fenómenos al que la mayoría de pensadores vinculados al círculo de Frankfurt prestaron una atención singular, desde Benjamín a H. Marcuse (1892-1979), pasando por el propio J. Habermas (1929). Todos ellos comprendieron, algunos desde fechas muy tempranas, la importancia política que la utilización de la cultura como dispositivo de dominación podía tener para apuntalar la preponderancia de unos grupos sociales sobre otros. Esta preocupación teórica por los estudios culturales supuso desde sus comienzos, allá por el año 1923, una de las señas de identidad más novedosas del centro de investigaciones sociológicas del que los mencionados autores formaban parte y de cuyo embrión alumbraría lo que más tarde conoceríamos como la escuela de Frankfurt.

Nosotros queremos recordar las implicaciones que en el discurrir de la trama moderna tuvo la aparición de este texto del pensador alemán, para deliberar sobre la vigencia y actualidad de algunos de los aspectos tratados precoz-

mente a mediados del siglo pasado por el autor de la última gran teoría estética.

Adorno, en su disección de la cuestión, parte de la tesis de que la cultura o más bien el caos cultural producido por la especialización, ha terminado con la *diferencia* que hasta esa fecha, advierte, se nos había presentado como la categoría esencial, sin cuya existencia no era posible hablar de creación *stricto sensu*.

Adorno observa con perplejidad cómo la reproducción estandarizada (de la que ahora tanto sabemos) consigue hacerlo todo semejante a todo, participando de un sistema rutinario y mecanicista que termina siendo similar siempre. De tal manera que no sólo se iguala el producto, sino también las condiciones en las que éste se elabora, y ello inevitablemente se producirá del mismo modo en todas partes donde el mencionado proceso tenga lugar. Podemos añadir que tal fenómeno será independiente incluso de si el régimen que ampara su producción es totalitario o democrático.

Nuestro autor en su análisis sobre el impacto en las masas de estas nuevas formas de creación modernas se estaba refiriendo fundamentalmente al cine, las revistas y la radio, y naturalmente al papel preponderante que estos medios trasmisores de propaganda y publicidad estaban teniendo en el devenir de los acontecimientos.

Lo notable del caso es que Adorno, en su abordaje de la cuestión, parece que estuviera proyectando una especie de profecía sobre la mercantilización y canalización de los bienes culturales que tal y como nosotros hemos podido comprobar, se verá cumplida en la era de la globalización digital; y de modo muy particular confirmada por la democratización que Internet y todo aquello que desde un punto de vista *psicosocial* vienen a significar las nuevas tecnologías.

No obstante, y aunque Adorno todavía en 1943 ni siquiera podía prever la llegada de la televisión como *fundamento* de los soportes culturales para el control y la propaganda ideológica, se antoja conveniente bucear en las reflexiones que él y su compañero compartieron en aquel decisivo momento de la historia en torno a todas estas cuestiones bisoñas por aquel entonces y que, tal y como hemos apuntado anteriormente iban a ser nucleares para la comprensión y el estudio de los comportamientos sociales y culturales.

El progreso técnico, los proyectos urbanísticos, para Adorno todo está perfectamente pensado para someter al individuo al poder del capital, desde las pequeñas casas higiénicas y miméticas las unas a las otras, al concepto mismo de trabajo en la oficina.

Todo, absolutamente todo, está diseñado para controlar la vida que les espera a los moradores de esas viviendas convertidos ya en habitantes-consumidores. Lo mismo cabría decir de la planificación al detalle de todos los lugares por los que los asalariados deben transitar y trabajar a diario, sean calles, fábricas, talleres u oficinas técnicas.

De casa al trabajo y del trabajo a casa. De este modo, con el control casi monitorizado del tiempo vital de los individuos y también, como hemos visto, del espacio en el que éstos se desenvuelven, toda cultura de masas acaba por ser siempre y en todas partes idéntica. Así, sostiene Adorno, ni siquiera el cine y el teatro necesitan ya presentarse como arte, son simple y llanamente negocio, cuya “necesidad” es inoculada a la población por los avezados propagandistas de la ideología de consumo. El espectáculo socio-cultural, tal y como más tarde se encargaría de recoger G. Debord (1931-1994), era ya una realidad de tal suerte que la sociedad entera se encontraría, sin ser plenamente consciente, participando del mismo cual si de marionetas o autómatas se tratara. Nunca dicha participación se establecerá desde la lógica con la que operarían ciudadanos que podríamos convenir en denominar razonablemente autónomos. Se pone en marcha de este modo algo que en el fondo no deja de ser más que un burdo sucedáneo de la idea de libertad que la ilustración mayoritaria ha pervertido sin pudor alguno.

*“Los interesados en la industria cultural gustan de explicar que la participación en ella de millones de personas obliga al uso del procedimiento de reproducción, que a su vez hace inevitable que en innumerables lugares las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares” (Adorno [1947] 2007, 134).*

El vicioso círculo moderno de manipulación se sofisticaba de esta manera, haciendo que ya no sepamos si fue primero la oferta o la demanda. El liberalismo económico y, más tarde su peor versión, el neoliberalismo, que en los años 80 del siglo pasado engulló al primero, se encuentra especialmente cómodo con este planteamiento de corte paternalista donde parece que el único objetivo que anima al sistema, casi filantrópicamente, sea el de *satisfacer* el deseo de millones de consumidores.

El hecho de que alguien se preocupe de *cubrir* lo que estos ciudadanos creen que son sus necesidades culturales es, en ese sentido, una intromisión más en las ya *lobotomizadas* conciencias de los individuos modernos, que viene a confirmar a un tiempo la desfachatez de los controladores y la inmadurez de los controlados.

La racionalidad y su ya inseparable apellido técnico se convierten en la disculpa argumental que el dominio de lo moderno necesita para justificarse. Así es como con estos mimbres mimetizados los productos que aparentemente son diferentes acaban por revelarse iguales en todas partes, su diferencia sólo es ilusoria, es decir, anticipándonos al en ocasiones acertado J. Baudrillard. Podemos decir que nos encontramos ante una auténtica opera bufa, la parodia de las parodias que no es otra que la vida como simulacro, paradigma conceptual de la *decadencia* en la que está sumida la lucha por lo genuino en la tela de araña postmoderna.

Sin duda, en la sociedad industrial la disposición del tiempo libre del individuo se encuentra organizada de acuerdo con el lugar que cada cual ocupe en la unidad de producción. No cabe duda, y así lo ve Adorno, que con esta nueva aberración nos encontramos ante otra de las prostituciones a las que la idea ilustrada de libertad se ve sometida por la modernidad mayoritaria, puesto que frente a lo *sensible* kantiano, al sujeto moderno no se le ofrece más que una suerte de general esquematismo al que acogerse en esta su nueva función clientelar.

El hombre ya conoce el objetivo para el que está programado en nuestra sociedad automatizada, su papel es y será el de consumidor. El secreto ha sido desvelado y aunque pese a que todo esto pueda parecer racional, para Adorno, e independientemente de que se incorpore a la razón pura y también a la práctica, todo este delirante montaje no deja de ser un pernicioso ejercicio de irracionalidad, eso sí, estructurada racionalmente.

El cliente (hoy día nos hablan por doquier de cliente-amigo) tampoco después de consumir el acto de consumir tiene opción alguna de planificar algo, todo ha sido previsto ya en el simplismo teledirigido con el que funciona la producción.

Un ejemplo de esta degradación lo encontramos en lo que sucede en la actualidad en el ámbito académico, hasta el que también esta distorsionada visión ha extendido sus poderosos tentáculos y donde, como es sabido tras la apli-

cación del plan Bolonia en el ámbito universitario europeo (esto ya sucedía en el modelo americano), los alumnos han dejado de ser estudiantes para convertirse nada menos que en clientes, dislocando irremediabilmente el sentido original de la idea misma de *paideia* en la que a nuestro juicio debe estar sustentada toda enseñanza reglada incluida por supuesto la enseñanza superior.

Adorno se muestra de nuevo preclaro en su análisis y realmente causa asombro comprobar cómo el autor de las *Monografías musicales* también acierta de pleno cuando con lucidez bosqueja en lo que nosotros herederos de *los restos* de la ilustración, íbamos a acabar convirtiéndonos.

La supresión del detalle o lo que podemos llamar el barrido del matiz es, según Adorno, uno de los elementos principales por los que se distingue este decreciente proceso al que la utilización acrítica de la técnica nos aboca y en el cual, como sucede con las películas de hoy día y su inflación de efectos especiales, la forma acaba por sustituir a la obra.

*“En la música desaparece la conciencia, el color particular en la pintura hace desaparecer la composición del cuadro, y por último la penetración psicológica en la novela hace desaparecer la arquitectura de la misma”* (Adorno [1947] 2007, 138).

La obra de arte que en un tiempo fue la portadora de la idea es liquidada de un plumazo por esta planificación antiartística.

Esa es la gran tarea de *la burguesía*, la de acabar por completo con el antiguo esplendor de la cultura (aunque el término cultura no acabe de ser del agrado de Adorno), matar su *aura* y sustituirla por un producto de consumo, todo acercamiento que se pretenda a la obra de arte será por gracia de la planificación, a partir de este momento, de carácter banal o de carácter traumático.

Para Adorno la industria cultural ha empujado a la obra de arte a estructurarse en pura racionalidad, suprimiendo así los elementos que antes la distinguían; ahora, para desgracia nuestra, la obra de arte no se diferencia en nada de la pura mercancía.

Arte, no lo olvidemos, quiere decir mimesis del mundo de las imágenes y su *poiética* interpretación por medio de las formas de que se dispone en un momento concreto. En cambio, en los parámetros anteriormente señalados,

el arte desgraciadamente debe pugnar en desigualdad de condiciones por no someterse plenamente a la técnica.

*“Los esfuerzos del arte por salvar, en la permanencia, todo lo transitorio, fluyente y pasajero, defendiéndolo de la cosificación, aunque el arte esté emparentado con ella, soportan una tensión entre la técnica objetivante y la esencia mimética de las obras”<sup>2</sup>.*

Esta idea, que remite a una especie de *tour de force* y que premonitoriamente ya fue advertida por F. Hegel (1770-1831) es, según Adorno, fundamental para la comprensión de esta nueva fase, puesto que marca la vivencia del sujeto moderno que no lo olvidemos vive su vinculación con lo artístico, mayoritariamente en el ámbito de la ciudad *deshumanizada*. De este modo, en esta era netamente industrial, tal y como había vaticinado Benjamín, la relación del sujeto con respecto a la experiencia estética sufre una atrofia paralizante (*shock*), precisamente porque el elemento mecánico acaba por convertirse en el decepcionante objetivo de la industria cultural.

En tan adversas condiciones se produce lo que podemos llamar un *vaciamiento* del arte que parece abocarlo a su propia liquidación, aunque también es verdad que en su lectura más optimista esta nueva aproximación al fenómeno de lo artístico en la sociedad industrializada abre para Adorno y contra todo pronóstico vías inéditas por las que transitar para al menos tratar de salvar algún que otro mueble del inevitable naufragio.

Así, según sostiene Adorno, y por paradójico que resulte, en este tiempo de dolorosa caída, la trascendencia estética y el desencantamiento se dan al unísono como sucede con el elocuente *enmudecer* de algunas obras interesantes que podríamos considerar de carácter experimental.

*“En S. Beckett, su afinidad con el silencio procede del hecho de que el lenguaje alejado de los significados no es un lenguaje que diga algo. Quizá toda expresión, que es lo más cercano a la trascendencia, está muy cerca del silencio”* ([1970] 1980, 287).

De este modo, Adorno intenta rescatar como su más valiosa esencia creativa lo que de enigmático hay en el arte de vanguardia. Este desarrollo finalmente será un vago recuerdo del embrujo de un pasado sensible, obligado hoy a mezclarse con un mundo completamente desmitificado y en el que ese arte

auténtico al que Adorno hace mención está condenado a desenvolverse como buenamente pueda.

Una reflexión ésta que, en realidad, no deja de ser una especie de infeliz resignación intelectual para un pensador que, como Adorno, pugna por ofrecer desde su *escepticismo melancólico* un motivo, en este caso a través del arte vanguardista, para la esperanza humana en este nuevo y desconcertante modelo social que, como sabemos, vino para quedarse.

Por esta misma senda de pesimismo-esperanzado parece conducirse el autor de *Dialéctica negativa* cuando para comprender esa encrucijada en la que la sociedad y el devenir del arte están inmersos, nos propone acudir a la obra de B. Brecht (1898-1956) y su desencantada lírica de la que *La poesía de las dos grullas* sería sin duda alguna su más representativo ejemplo.

Por el contrario, Adorno entrevé un rayo de esperanza cuando observa lo que sucede con la propuesta *dodecafonista* de A. Schomberg ( 1874-1951 ), donde en sus sinfonías más atrevidas los tonos que emergen desnudos de entre una densa y estridente configuración tienen un momento de esplendor fulgurante para después extinguirse de modo desconcertante. En todo este hermetismo, que se resiste a sucumbir a la hermenéutica circundante, verá Adorno un minúsculo resquicio para la esperanza en un tiempo particularmente escaso de dicha gracia.

En la industria cultural el público no resulta ser sólo necesario, sino que pese a que en ocasiones sea utilizado simplemente como rutinario material estadístico, el público es en sí mismo el soporte del propio sistema, su motor y también su garante, al ser en última instancia el destinatario único de la mercancía estandarizada, producida mecánicamente, que es para Adorno en lo que crepuscularmente ha derivado el arte. En ese sentido, la obra no tiene ya un valor intrínseco puesto que necesita estar observada por el espectador para ser obra en sí.

La obra finalmente no existe si no disfruta de admiradores que la visibilicen y la “consuman” de un modo continuado y voraz.

En esta industria cultural sobre la que Adorno vierte su crítica, el estilo que prevalece es el del equivalente estético de dominio, y su promesa de verdad no es más que una necesidad hipócrita de hacer ver al mundo que en realidad



se trabaja con algo tan noble como para los ojos *burgueses* son las “obras de arte”.

En realidad, esa pretensión de permanente presencia de la mercancía producida bajo parámetros técnicos no deja de ser nada más que ideología que sólo consigue sustituir a lo artístico, en tanto que burdo sucedáneo suyo.

Aún así, para Adorno (y en esto con todo su esfuerzo por comprender lo moderno sigue siendo hijo de la tradición) la obra de arte necesita siempre del estilo para trascender, pero a partir de la cultura moderna su rasgo característico no será ya la armonía, sino más bien la disonancia y el sufrimiento. Esta apreciación es fundamental, piensa Adorno, para al menos tratar de rescatar de la tradición aquello que todavía puede ser rescatado, aun cuando sepamos que la *caída* de la obra tal y como la habíamos conocido hasta entonces es poco menos que inevitable.

En la fase del desarrollo de la cultura de masas en la que centra su análisis el autor de *Dialéctica de la ilustración*, la fuerza motriz por la que se rige la idea de lo nuevo no es otra que la del movimiento. Así nada debe de ser como antes, todo debe ser cambiado a velocidad de vértigo, puesto que eso es lo único que garantiza el ritmo de producción mecánica. Un ritmo que se antoja imprescindible para que nada sea nunca (como actualmente sucede con los electrodomésticos que se fabrican bajo el perverso concepto de la obsolescencia programada) lo suficientemente importante como para permanecer durante mucho tiempo.

*“Las ideas están escritas en el cielo de la cultura, en el que fueron ya dispuestas y numeradas por Platón, más aún, convertidas en números, fijos e invariables” (Adorno [1947] 2007, 148).*

El arte *ligero*, en este sentido, no será para Adorno en absoluto despreciable, sino que se convertirá más bien en el reflejo de la clase a la que asiste; y en cierto sentido representará la mala conciencia de arte serio. Su escisión misma no es otra que la de la verdad y por ello expresa mejor que ninguna otra cosa la negatividad de la cultura en la sociedad en la que se produce.

*“Esta antítesis en modo alguno se puede conciliar incluyendo el arte ligero en el arte serio o viceversa” ([1947] 2007, 148).*

El mayor delito de la denostada industria cultural no será para Adorno la contradicción en los términos que supone la crasa incultura de la que hace gala, sino más bien el de querer potenciar a base de repeticiones sucesivas esa síntesis imposible.

No extraña en absoluto que el interés de los consumidores se centre exclusivamente en los avances de la técnica, puesto que por lo demás los contenidos que se les ofrecen son siempre idénticos y se repiten además una y mil veces hasta el hartazgo o el bostezo final.

La búsqueda de la diversión seguirá siendo el objetivo que enfáticamente perseguirá con denuedo la industria cultural. El entretenimiento de las huestes de consumidores se convierte así en la garantía de control necesaria para la tranquilidad del sistema. De este modo, la manipulación de la industria cultural jugará un papel estelar en la distracción de las masas, de suerte que este nuevo tipo de alienación sustentada en la utilización del "arte" para aletargar conciencias, terminará por convertirse en la enésima estafa de la industria cultural en la moderna sociedad capitalista.

Tan sólo el arte de vanguardia, en tanto que niega las formas de percepción y comunicación generales y que se resiste por tanto a una clasificación maniquea será para Adorno susceptible de escapar a este empobrecedor esquematismo, y justamente este tipo de arte por ser el único *inasimilable*, se convierte por su resistencia a la normatividad en la antítesis de lo que la industria cultural viene a representar. De esta tensión interna deriva precisamente su potencial libertador y en él reside a dichos efectos la esperanza de los humildes.

El ocio al que hacíamos mención anteriormente está afectado también por esa realidad demoledora que se le impone al proletario. Así después del trabajo que es siempre alienante, el contacto del consumidor con la cultura viene para Adorno marcado por la inexistencia de esfuerzo intelectual alguno. Los productos que se le ofrecen están ya programados para ser entendidos sin elucubraciones que exijan pensar autónomamente. El absurdo que en otro tiempo estaba vinculado a la comedia es, por ejemplo en las proyecciones cinematográficas, un recurso de vulgarización de la trama que sólo contribuye a su mayor descrédito.

Lo mismo cabe decir de la fantasía, antídoto esencial contra el racionalismo pacato, que desgraciadamente hasta en los dibujos animados es continua-

mente sustituida por los avances de la técnica, para así impedir que la imaginación aparezca como facultad estelar para que el juicio estético y con él la posibilidad de la crítica sea posible. Con estas *carencias* el despertar formativo de los más jóvenes se presenta ya predispuesto a inclinarse, desde su mas tierna infancia, a los imperativos del mercado y participar así sin herramienta crítica alguna que lo cuestione de la cadena productiva en la que todo contacto con “el arte” no será ya más que una charlotada.

Para Adorno cuanto más ocio planificado tanto peor:

*“La cantidad de la diversión organizada se convierte en calidad de la crueldad organizada”* ([1947] 2007, 151).

La industria cultural es, de este modo, un fraude permanente a los consumidores de *productos* culturales que se limita exclusivamente a reprimir y censurar, cuando justamente a lo que esta trama realmente debiera contribuir es a sublimar, lo sublime en este caso entendido como categoría íntima que colabora en la calidad del juicio estético.

Así, para Adorno las obras de arte genuinas son por definición ascéticas e impúdicas mientras *“la industria cultural es pornográfica y mojigata, en ellas el amor se reduce al romance”* ([1947] 2007, 152).

De este modo, lo bello también desaparece tras la sensiblería *romanticota* de los folletines de entretenimiento o tras la carcajada vulgar de lo soez, eso sí producido a modo de cacofonía en ridícula serie.

Esta risa vacua ya no significa nada e incluso a veces a lo que viene es a representar el triunfo de misérrimos contravalores, como cuando se insta al espectador a reírse de lo irrisible (una tara física o una situación dramática). Se pervierte así el espíritu purificador de la antigua tragedia, donde el espectador realmente sufría por la verdad olvidándose en la mayoría de las ocasiones hasta de la distancia *salvífica* que lo protegía del pecado de *hybris*.

La representación se convierte así en una farsa y el sujeto desanda el camino que supuestamente lo había trasladado a la mayoría de edad a la que apelaba Kant. El ideal ilustrado una vez más se quiebra sin remisión, estremeciéndose de horror ante su degenerado producto mecánico.

Cuando divertirse es simplemente una huida hacia ninguna parte, se acaban imponiendo como trasmisores de lo auténtico los *clichés* más perniciosos, como el que en nuestros días los valedores de la tele-basura imponen al resto, al remitirnos a aquello de que ¡hay que proyectar lo que la gente quiere ver! Esta obscena y manipuladora utilización de la retórica es la que ayer como hoy nos aleja inexorablemente de los hermosos territorios de la subjetividad adulta.

Se abdica del gusto y también del espíritu crítico que este lleva asociado. Ésta es para nosotros en el siglo XXI la más imperdonable claudicación estética, una renuncia ésta que naturalmente va acompañada de su correspondiente cuota de degradación moral, para sencillamente sustituir lo que parecía bien *atrincherado* con una facilidad pasmosa y penosa a la vez.

En la era de la industria cultural el individuo en sí mismo es lo que finalmente termina por resultar ilusorio. Pese a todo, a este modo de *desarrollo* se le debe reconocer al menos una virtud, a saber, la de haber convertido a los hombres en seres *conscientes* de la dureza de la sociedad competitiva en la que les ha tocado vivir.

Finalmente la cantidad de desgarros y extravíos que esta sociedad capitalista moderna plantea a la autonomía del sujeto, hace que para Adorno la figura del individuo, tal y como lo habíamos conocido durante el despliegue de las ideas ilustradas, tienda irremisiblemente a su desintegración.

*“Pero en vano sería esperar que la persona, en sí misma contradictoria y en descomposición, no pueda durar generaciones enteras, que el sistema tenga que resquebrajarse a causa de esta escisión psicológica y que esta mentirosa sustitución del individuo por el estereotipo lleve a hacerse insoportable” ([1947] 2007, 169).*

La individuación a costa de la individualidad es a lo que estamos abocados según prevé Adorno, y como botón de muestra afirma:

*“La transformación de los tipos medios en héroes es propia de la cultura de lo barato” ([1947] 2007, 170).*

Esta expresión que Adorno utiliza para describir el tipo de regresión *ilustrada* que él estaba percibiendo, se adapta perfectamente al concepto de vulgaridad rampante que nosotros padecemos en nuestros días. Así, fenómenos como el

televisivo “Gran Hermano” son en ese sentido paradigmáticos. Hoy día cualquier persona por el hecho de aparecer machaconamente en un programa de televisión morboso y estúpido pasa a convertirse en una celebridad, cuya presencia merece atención e interés sin que se le conozca mérito o virtud alguna; más bien al contrario, por lo que hemos podido ver su proceder ante las cámaras suele ser una soporífera mezcla de ordinariéz y búsqueda permanente del escándalo para la autopromoción.

Lo más obsceno de todo este vulgarizado teatrillo en realidad no suele ser el personaje en cuestión, ni siquiera su aparición pública, sino más bien que su irreparable falta de gusto se convierta en el gusto que hay que imitar por los despreocupados televidentes, como desgraciadamente suele suceder con la cantidad de *frikis* de ambos sexos que desfilan por los *platós* televisivos en horarios de máxima audiencia.

Tal y como C. Castoriadis (1922-1997) venía a señalar, estos tiempos son los del ascenso de la insignificancia; y claro, añadimos nosotros, cuando la insignificancia asciende siempre es en detrimento de la sustancia y de la cultura. Perdido ya todo pudor estético la chabacanería *kitch* termina por inundarlo todo.

La cultura, qué duda cabe, es siempre una “mercancía” paradójica y en los tiempos modernos difícilmente podría vivir sin la publicidad. El problema sobreviene cuando lo que llamamos “cultura” termina confundándose con la propia publicidad que la sustenta y con la que se superpone.

*“La publicidad refuerza la atadura de los consumidores de cultura a los grandes consorcios” (Adorno [1947] 2007, 176).*

Y más aún, el lenguaje e incluso los gestos de los consumidores están impregnados de los esquemas y valores que les transmiten quienes controlan los cuadros de mando de lo que conocemos por industria cultural.

Los ciudadanos, de este modo, creen ser libres porque pueden bailar y divertirse, pero su *modus operandi* les delata, puesto que todos bailan y se divierten de un modo mimético y autómeta.

Ha desaparecido hasta la más pálida sombra de autonomía, que ha sido el rasgo más característico del sujeto moderno aquél que precisamente lo distinguía frente a su oscuro antagonista del pasado.

Finalmente, no hay necesidad de un guión, ya no hace falta, el guión inicial propuesto por los impulsores de esta vida mecánica y sin alma está desde tiempo atrás perfectamente interiorizado. Lo personal no tiene ya cabida, salvo como excentricidad, el rebaño se cree por fin libre, pero lo único cierto es que nunca ha sido más esclavo que ahora. Precisamente nunca ha sido más esclavo porque al menos antes los esclavos sentían sus cadenas, o dicho de otro modo, eran conscientes de su injusta situación. Todavía les quedaba la promesa de la libertad, esa era su esperanza.

Hoy día nosotros nos jactamos de ser enteramente libres porque podemos elegir qué teléfono móvil queremos tener o en qué supermercado decidimos comprar. A eso hemos reducido el otrora sagrado concepto de la libertad, al de escoger la opción que se nos da para que elijamos dónde queremos consumir los mismos productos que se venden idénticos en todas partes. Esta y no otra es hasta nuestros días la pírrica victoria de la industria cultural, la de laminar todo significado elevado de la *mercancía* con la que trafica.

#### Referencias

- Adorno, Theodor W. (1947) 2007. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal  
— (1970) 1980. *Teoría Estética*. Madrid: Taurus
- Benjamin, Walter (1936) 2003. *La obra de Arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Itaca
- Cassirer, Ernst. 1973. *Filosofía de la ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica
- Castoriadis, Cornelius. 1997. El avance de la insignificancia : encrucijadas del laberinto IV. Buenos Aires: Eudeba
- Hegel, Walter Kaufmann. 1968. *Hegel*. Madrid: Alianza
- Mayos Solsona, Goncal. 2004. *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Herder
- Todorov, Tzevetan. 2008. *El miedo a los bárbaros*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

#### Notas

- <sup>1</sup> *Dialéctica de la ilustración* es un texto que ve la luz en 1947 y en el que tanto Adorno como su compañero Horkheimer revisan de un modo crítico la deriva mayoritaria por la que se ha conducido la ilustración en sus dos siglos de andadura. En esta obra Adorno arremete con dureza contra la versión de la ilustración que se ha impuesto acusandola fundamentalmente de hacer dejación de el pensamiento humanizado que la animó en sus inicios para haber *mitificado* la razón de un modo mecanicista cuyo colofón ha sido el horror que el

mundo ha conocido con la devastación belica que el planeta acaba de presenciar y cuyo bárbaro epítome es el Holocausto.

<sup>2</sup> Adorno maneja sin citarlo el concepto de *aura* que como sabemos para W. Benjamin remite a lo que él definía como: “*Un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar*” (Benjamin [1936] 2003, 47).

---

(Artículo recibido 27-10-14; aceptado 21-11-14)